

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

Giorgia Fiorini

**A Mulher como Corpo-Imagem:
uma interpretação de Anticristo, de Lars von Trier**

PORTO ALEGRE

2017

Giorgia Fiorini

**A Mulher como Corpo-Imagem:
uma interpretação de Anticristo, de Lars von Trier**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa).

Orientadora: Rita Terezinha Schmidt

BANCA EXAMINADORA

Profa. Rita Terezinha Schmidt – UFRGS

(Orientadora)

Prof. Ana Luiza Nunes Almeida – UFRGS

(Examinadora)

Prof. Antonio Barros de Brito Jr. – UFRGS

(Examinador)

Aprovado em ____ de _____ de ____.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe, Rosana, pelos esforços extraordinários em relação aos meus estudos e a tudo relacionado a mim. Pelo amor incondicional e por ser tão diferente de mim.

Ao meu pai, Geraldo, por ser tão sensível e errante. Por ser humano. Por me provocar a escrever.

Às minhas amigas e aos meus amigos, fonte de alegria e aprendizado. Em especial, àquelas que andaram ao meu lado durante a graduação (e até o infinito): Bruna, Carol, Gabi e Laura. Vocês são meu orgulho e força.

Ao Gabriel, pelo companheirismo e pelas conversas interessadas. Principalmente, pelo carinho.

À Rita, pelas conversas sensíveis, teóricas e pessoais. Por me acompanhar durante seis anos. Pela inspiração e exemplo.

À dança e ao teatro, que me permitiram acordar o corpo e ser outra.

Às que vieram antes de mim e às que virão depois. A mim mesma. Àquelas próximas de mim. Às distantes.



“Untitled (Your Gaze Hits The Side Of My Face)”, Barbara Kruger, 1981.

RESUMO

O presente trabalho é uma leitura crítica da narrativa fílmica *Anticristo*, de Lars von Trier, lançado em 2009. O filme expõe um enredo baseado, segundo uma de minhas hipóteses, em uma história de trauma: no Prólogo, um casal de uma mulher e um homem, durante o ato sexual, não percebe a presença do filho de dois anos, que os vê da porta do quarto. O menino, após presenciar a cena de sexo entre os pais, vai até uma janela, cai e morre. A partir daí, influenciada pela associação sexo-culpa, a personagem feminina passa a sofrer sintomas de trauma. A personagem masculina, enquanto terapeuta de profissão, inicia uma tentativa de tratamento psicológico em relação à sua esposa, numa relação que, segundo minha interpretação, se dá de forma autoritária, em que Ela ocupa a posição de objeto de investigação do marido, sendo vinculada à figura de natureza a ser desbravada. Por meio de reflexão e estudo acerca da história e dos mitos relacionados ao feminino, procuro, da perspectiva de quem se compreende e é socialmente compreendida enquanto mulher, descentrar interpretações focadas no olhar masculino em relação à natureza, à produção de conhecimento e à imagem da mulher no cinema. Concluo que há, em *Anticristo*, uma possibilidade de resgate de uma memória coletiva de mulheres assassinadas por bruxaria, bem como um potencial ético possibilitado por imagens cruas de violência.

Palavras-chave: Anticristo. Crítica e Interpretação. Mulher. Violência. Natureza. Ciência.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	O OLHAR MASCULINO.....	12
	2.1 Mitos e histórias: a mulher como origem do mal.....	14
	2.2 Mulher, natureza e produção de conhecimento.....	23
3	A MULHER COMO IMAGEM.....	32
	3.1 A mulher e o prazer visual.....	34
	3.2 A violência da imagem em Anticristo.....	38
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
	REFERÊNCIAS.....	50

1 INTRODUÇÃO

Meu estudo acerca do filme *Anticristo* (2009), de Lars von Trier, iniciou a partir da escrita de um ensaio final para a disciplina de Literatura Comparada¹ em 2014. Naquela época, eu tinha acabado de assistir ao filme pela primeira vez e fiquei extremamente perturbada e provocada pela quantidade de subtextos presentes em sua narrativa e pelos *sentimentos* por ela despertados. É quase unânime a reação de choque frente à crueza das imagens de violência presentes na narrativa em questão, e isso me fez assistir ao filme inúmeras vezes até criar coragem para estudá-lo a fundo. Acredito que o desconforto sempre tenha sido um grande impulsionador de minhas escolhas. A dúvida, o *caos* e as perguntas – principalmente aquelas que não têm resposta – sempre foram elementos fundamentais para que eu pudesse enxergar sentido nas coisas, principalmente, para que eu pudesse *criar* sentido para as coisas, agindo ativamente sobre elas. Aquilo que está ordenado já está feito, quando não está morto. O cinema, então, é terreno fértil para essas questões, afinal, como afirmava Andrei Tarkovsky (TARKOVSKY, 1998) – a quem, não por acaso, *Anticristo* foi dedicado –, um filme é um mosaico feito de tempo. Um mosaico, eu acrescentaria, desmontável e escorregadio.

Muitos foram os receios em relação a escrever um trabalho de conclusão de curso sobre o filme *Anticristo*. Levando em consideração o fato de a motivação maior para todos os anos em que passei na universidade ter sido, sem dúvidas, o feminismo – relacionado à literatura comparada, principalmente –, por que escolher uma obra de arte tão controversa, mesmo conhecendo as acusações de misoginia direcionadas ao filme? No ano de seu lançamento, em 2009, o filme de Lars von Trier chegou a receber o rótulo de “filme mais misógino do ano” em Cannes. Não nego essa possibilidade de interpretação, mas busco, com este trabalho, apresentar uma leitura alternativa acerca de *Anticristo*, pois, assim como a escritura, a obra filmica não possui um sentido único ou original, mas é um “espaço de dimensões múltiplas” (BARTHES, 2004, p. 62).

[...] Tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” (como se diz de uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um “segredo”, isto é, um sentido último, libera uma

¹ Disciplina realizada no curso de Licenciatura em Letras (Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar um Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (Ibidem, p. 63).

Anticristo é uma obra dividida em seis partes: *Prólogo*; *Capítulo 1: Sofrimento*; *Capítulo 2: Dor (o caos reina)*; *Capítulo 3: Desespero (Feminicídio)*; *Capítulo 4: Os três mendigos* e *Epílogo*. A narrativa, nem sempre linear e nunca totalmente realista, expõe um enredo baseado, segundo uma de minhas hipóteses, em uma história de trauma: no *Prólogo* do filme, um casal de uma mulher e um homem², durante o ato sexual, não percebe a presença do filho de dois anos (Nick), que os vê da porta do quarto. O menino, após presenciar a cena de sexo entre os pais, vai até uma janela, cai – ou se joga – e morre. Há, então, um salto narrativo para o momento do velório da criança (*Capítulo 1: Sofrimento*), ao qual seguem, rapidamente, cenas ambientadas em um hospital, onde Ela está internada por conta de um *luto atípico* – palavras de Wayne, seu médico, com as quais Ele concorda. A partir de então, temos traçado um esquema que se mantém ao longo de todo o filme: Ela sofre fortemente a perda do filho, apresentando sintomas corporais e mentais de debilidade, característicos do trauma, enquanto Ele, terapeuta cognitivo-comportamental, parece não sentir a morte do filho, e preocupa-se, de forma obsessiva, em *curar* a esposa de sua dor, projeto que se inicia efetivamente a partir da viagem do casal para uma casa de campo. O casal viaja para o Éden, local afastado da cidade, onde Ela, aparentemente influenciada pelas *forças da natureza*, vai, progressivamente, apresentando um comportamento violento, cometendo atos de tortura em relação ao seu marido e a si mesma. Apesar de toda a violência executada por Ela, o desfecho da trama traz um final bastante conhecido na história das mulheres: Ele, quando consegue se libertar das afrontas da esposa, a estrangula e a queima na fogueira.

É possível saber, a partir de retornos no tempo narrativo, que a personagem feminina de *Anticristo* escrevia sua tese de doutorado sobre a perseguição e o genocídio de mulheres acusadas de bruxaria. Por motivos desconhecidos, no entanto, Ela não acaba sua escrita e desiste do projeto. O sentimento de *confusão*, a dúvida em relação a si mesma, a insegurança intelectual, entre outros sentimentos, são comuns às mulheres ainda hoje, e é também com esses sentimentos que eu lido ao escrever este trabalho. É nessa questão, também, que fundamento mais uma hipótese: a de que uma leitura crítica de *Anticristo* contribui para o resgate de uma memória coletiva calcada em uma história de trauma histórico de mulheres, a história dos quatro séculos de feminicídio e de subjugação de mulheres por conta, principalmente, de seus saberes tradicionais e suas práticas ligadas ao corpo e à natureza.

² As personagens não são nomeadas no filme. As designarei por Ela e Ele.

O filme *Anticristo* é considerado neste trabalho como uma narrativa fílmica que abriga inesgotáveis possibilidades interpretativas. O diretor se utiliza de muitas simbologias ligadas ao campo da filosofia e da cultura do ocidente, o que faz do produto final uma obra de arte minuciosamente elaborada, sem a possibilidade de eleger um ponto de vista majoritário em relação às muitas camadas de significação possibilitadas por suas escolhas estéticas. No entanto, procuro, a partir de um ponto de vista localizado na materialidade de um corpo bastante específico – um corpo lido socialmente como *feminino* –, traçar possíveis percursos interpretativos em relação à obra, sem, contudo, vislumbrar um *ponto de chegada* que *resolva* ou *acomode* o espectador em relação aos diversos embates que as cenas, repletas de temas e imagens pungentes, possibilitam. Tampouco pretendo realizar uma análise linear, conforme a sucessão de acontecimentos da narrativa. É a partir de uma leitura crítica de recortes em relação ao enredo que eu, na tentativa de me estabelecer enquanto agente produtora de sentidos, faço da interpretação um ato criativo e criador.

Minha análise de *Anticristo* segue um movimento circular, semelhante ao desenrolar e enrolar de um novelo. Os eixos temáticos suscitados pela narrativa, muitas vezes, se encontram em pontos comuns, ora *levando a algum lugar* no labirinto da linguagem³, ora formando emaranhados de sentido que só se ordenarão de acordo com a leitura do restante do trabalho.

Ao reconhecer o lugar social em que me encontro, *contra a minha vontade*, de quem vivencia a experiência de ser imagem numa cultura que bebe diretamente da fonte de um paradigma visual – no topo da hierarquia dos sentidos de nossa cultura –, acredito que posso perceber diferentes pontos de vista em relação a questões relacionadas ao sistema patriarcal no qual estou inserida, e, desse lugar, criar novos sentidos para manifestações artísticas. Ao iniciar com um capítulo sobre o olhar masculino, não pretendo supervalorizar ou legitimar esse ponto de vista, pelo contrário, procuro fazer uma revisão crítica de dados da história e da filosofia que atestam esse lugar privilegiado. É preciso tomar consciência de que o olhar predominante em nossa sociedade não é congenitamente universal, e penso que a relevância desse ato de diagnóstico a respeito das ideologias por trás do olhar predominante – e, por consequência, dos insumos para interpretações mais recorrentes de obras de arte – é de grande importância para o desenvolvimento de uma sociedade mais justa.

³ “In the heart of Looking-Glass country, between her fifth and sixth moves across the chessboard, Alice comes to the center of the labyrinth of language. This is also the center of her journey, of her dream, and of the game in which she as a white pawn plays and wins in eleven moves. On the wall of the labyrinth sits Humpty Dumpty, poised over the abyss of meaning; he thinks himself the master of language.” (LAURETIS, 1984, p. 1).

Minha leitura acerca do filme *Anticristo* procura colocar em evidência a construção da categoria social *Mulher* – e os estereótipos relacionados a ela – como algo que se deu por meio da agência masculina a partir do poder autorizado por instituições como Estado e Igreja ao longo da história. Ao evidenciar tal ação, procuro realizar uma crítica ao princípio criador como algo essencialmente masculino, buscando, a partir de uma escrita localizada nas margens do poder e resultante de uma afecção específica, contribuir tanto para a recuperação de uma memória coletiva quanto para uma reorganização de sistemas de significação através de um *eccentric reading* (LAURETIS, 1984), afinal,

Strategies of writing *and* of reading are forms of cultural resistance. Not only can they work to turn dominant discourses inside out (and show that it can be done), to undercut their enunciation and address, to unearth the archaeological stratifications on which they are built; but in affirming the historical existence of irreducible contradictions for women in discourse, they also challenge theory in its own terms, the terms of a semiotic space constructed in language, its power based on social validation and well-established modes of enunciations and address. So well-established that, paradoxically, the only way to position oneself outside of that discourse is to displace oneself within it – to refuse the question as formulated, or to answer deviously (though in its words), even to quote (but against the grain). (LAURETIS, 1984, p. 7).

Analiso *Anticristo* a partir da observação atenta das cenas, planos, enquadramentos, trilha sonora e diálogos, resultando, então, numa análise semiológica crítica e individual que procura levar em consideração diversos estímulos possibilitados pelo audiovisual. Questões referentes à análise do enredo do filme aparecerão como recortes, de acordo com determinados eixos temáticos, devido à impossibilidade de esgotar a análise em um trabalho de curta extensão.

No primeiro capítulo, constam reflexões sobre o olhar masculino enquanto criador de sentidos relacionados à figura da mulher ao longo da história. Em sua primeira parte, discorro acerca dos mitos – principalmente aqueles relacionados à cultura judaico-cristã – e histórias em que a categoria social da mulher foi construída no ocidente, apontando para a importância de se perceber a misoginia presente em tais construções e de se analisar crítica e historicamente a perseguição às mulheres acusadas de bruxaria. No segundo subcapítulo, após constatar que a suposta relação de imanência entre Mulher e Natureza é a chave para o entendimento de muitas questões referentes à visão em relação ao feminino em nossa cultura, reflito acerca das representações da natureza em *Anticristo* e os modos pelos quais a personagem feminina se relaciona com tais figurações. No segundo capítulo, após constatar que a mulher, ocupando, na cultura ocidental, o lugar de natureza em relação ao homem

(cultura), pode ser entendida como matriz para a criação masculina – e, portanto, como imagem a ser admirada (ou não) –, busco discorrer sobre questões relacionadas à sua imagem. No primeiro subcapítulo, o foco é dado ao cinema e à maneira pela qual é comumente representada nas telas a figura feminina em termos de prazer visual. No segundo, a partir de uma teorização afastada dos estudos da representação, as imagens de violência presentes em *Anticristo* são colocadas em evidência, dando destaque ao seu potencial ético.

2 O OLHAR MASCULINO

Por muitos séculos, considerou-se o homem como sujeito universal e absoluto, enquanto a mulher, sempre em relação a ele, ocupava o polo oposto.

O homem representa a um tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos [...]. A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade. (BEAUVOIR, 2009, p. 16).

A partir dessa ideia, é possível dizer, grosso modo, que aquilo que se entende geralmente por “Mulher” foi definido pelo homem.

Ela não é senão o que o homem decide que seja; daí dizer-se o “sexo” para dizer que ela se apresenta diante do macho como um ser sexuado; para ele, a fêmea é sexo, logo ela o é absolutamente. [...] O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (Ibidem, p. 16-17).

Apesar das ideias de Simone de Beauvoir datarem de um momento histórico já distante, e do fato de termos, em pleno século XXI, evoluído pelo menos um pouco em relação aos papéis de gênero na sociedade, infelizmente, não é senso comum a parcialidade presente naquilo que se considera universal. Ao identificar a figura da mulher com o “polo negativo”, Simone de Beauvoir aponta para o caráter secundário desta em relação ao protagonismo do homem na cultura ocidental.

Ao longo da narrativa de *Anticristo*, percebe-se a dominância masculina (dEle) em relação ao que se pode compreender como o *olhar*. A câmera subjetiva, aquela que simula o olhar da personagem em uma obra fílmica (MULVEY, 1983), encontra-se muitas vezes posicionada de acordo com o que parece ser a perspectiva da personagem masculina. Ele a olha, Ele olha a natureza e cria sentidos para aquilo que vê, como percebe.

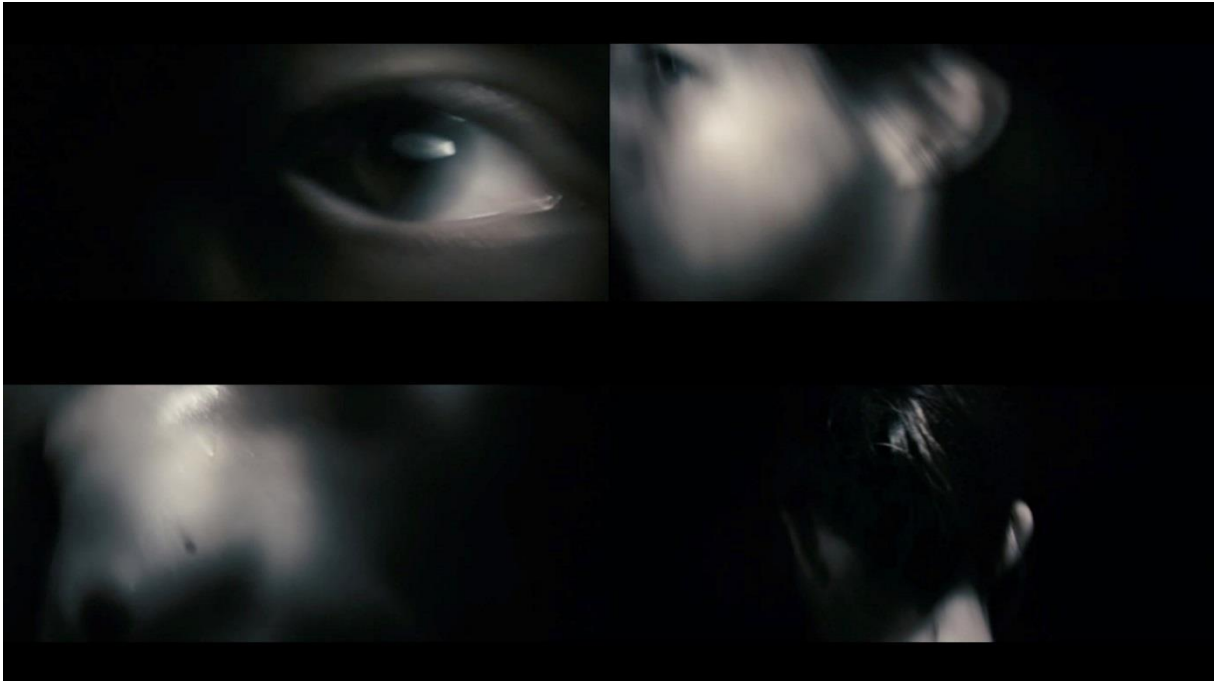


Imagem 1: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 16:52-17:33.

Quem assiste ao filme, portanto, pode ser conduzido por caminhos pouco autônomos em relação ao que se passa no plano da narrativa. Ao evidenciar o direito exclusivo à figura masculina em relação à manipulação do olhar criador de sentidos, é importante lembrar-se da não autonomia do espectador em relação àquilo que vê diante da tela, o que acontece em toda obra fílmica, porém, nesse caso, temos um olhar marcadamente masculino, o que reforça os *perigos* da recepção em relação ao filme. É preciso, assim como acontece numa obra literária escrita em primeira pessoa, *desconfiar* daquele que conduz a narrativa, afinal, olhar também é um ato criativo, resultado de uma manipulação da realidade a partir de uma gama de variantes que compõem quem detém o olhar. Ao procurar perceber quem é dono da visão em *Anticristo*, se revelam dois sujeitos, ambos masculinos: a personagem masculina (Ele) e o diretor, Lars von Trier. Ao olhar para a narrativa, porém, construo e afirmo a *minha* significação para aquilo que se apresenta diante da tela. Isso, porém, não se dá de maneira desconectada do olhar masculino, mas sim em relação a ele. Por isso, agora traço percursos pelas histórias atadas à construção dos mitos relacionados à mulher. A sucessão de padrões relacionados aos mitos, segundo minha perspectiva, é extremamente significativa para uma análise da construção do que se compreendeu como Mulher ao longo da história, num gesto de reflexão em relação às bases sobre as quais estão apoiados os pilares da sociedade ocidental.

2.1 Mitos e histórias: a mulher como origem do mal

THOU who wilt not love, do this,
 Learn of me what woman is.
 Something made of thread and thrum,
 A mere botch of all and some,
 Pieces, patches, ropes of hair;
 Inlaid garbage everywhere.
 Outside silk and outside lawn;
 Scenes to cheat us neatly drawn.
 False in legs, and false in thighs;
 False in breast, teeth, hair, and eyes;
 False in head, and false enough;
 Only true in shreds and stuff.
 - “Upon Some Women” (1891), Robert Herrick

A mulher, enquanto Outro, pode ser interpretada como um ser mitológico, no sentido em que é resultado de uma elaboração permeada de sentidos e intenções, definida por quem tem o estatuto de sujeito. Com isso, ao longo da história, à figura da mulher foram se fixando inúmeras características que, ainda hoje, são frequentemente tomadas como inerentes à condição de quem nasce fêmea. É preciso não só desnaturalizar essas ideias a respeito do feminino, mas também analisá-las amiúde, num esforço para compreender os mecanismos de dominação por trás da criação de tais categorias.

Rose Marie Muraro, na sua introdução histórica para a edição de 2014 do “Martelo das Feiticeiras”, original de 1484 (KRAMER; SPENGER, 2014), citando Marilyn French e Joseph Campbell, apresenta uma revisão acerca dos mitos relacionados à criação do mundo. É feita uma divisão – que corresponde às etapas cronológicas da história humana – em quatro grupos.

Na primeira etapa, o mundo é criado por uma deusa mãe sem auxílio de ninguém. Na segunda, ele é criado por um deus andrógino ou um casal criador. Na terceira, um deus macho toma o poder da deusa ou cria o mundo sobre o corpo da deusa primordial. Finalmente, na quarta etapa, um deus macho cria o mundo sozinho. (MURARO, p. 8, 2014).

Dentre os exemplos de mitos da primeira etapa, está o mito grego em que Géia, Mãe Terra, faz nascer os protodeuses e as protodeusas, entre as quais está Réia, mãe de Zeus, dominador do Olimpo. Temos, também, Nanã Buruquê, da mitologia africana, que, sem a participação de ninguém, dá à luz a todos os outros orixás (MURARO, 2014). Esse poder feminino, no entanto, vai, sistematicamente, se borrando e se misturando ao masculino, para,

então, resultar naquilo que, ainda hoje, de acordo com uma perspectiva religiosa e ocidental, é considerado majoritariamente como *a origem da criação*.

A etapa que corresponde à base religiosa da sociedade ocidental, ou seja, judaico-cristã, é aquela que confere a potência criadora exclusivamente ao homem: o mito do Deus Javé, presente no livro do Gênesis, no Velho Testamento. Javé cria o mundo em sete dias. Primeiramente, separa as trevas (noite) da luz (dia), atribuindo a esta valor positivo e, àquela, valor negativo. Deus cria a natureza e os animais e, no sétimo dia, cria o homem (Adão). Javé, então, da costela de Adão, na intenção de criar “[...] **uma auxiliar** que lhe seja semelhante.” (BÍBLIA, Gênesis, p.15, grifo meu), cria a mulher (Eva). “A humanidade é o centro da criação [...]” (Ibidem, p. 15), e ela inicia com Adão e Eva no Jardim do Éden, lugar paradisíaco e, segundo Muraro (2014, p.9), “[...] lembrança arquetípica da antiga harmonia entre o ser humano e a natureza.”.

Deus criou a terra para que o homem usufrua dela e possua vida plena (árvore da vida). A condição única é o homem se subordinar a Deus; obedecer ao seu projeto [...] e não querer decidir por si mesmo o que é bem e o que é mal (comer o fruto da árvore do bem e do mal), a fim de não ser causa a espécie alguma de opressão e morte. Os vv. 18-25 salientam duas coisas: primeiro, que **o homem tem domínio sobre a criação** “dando nome aos animais” e, por isso, participa do poder criativo de Deus; segundo, que **“a mulher não foi tirada da cabeça do homem para mandar nele, nem foi tirada dos pés dele para ser sua escrava; mas foi tirada do lado, para ser sua companheira”**. (BÍBLIA, Gênesis, p. 16, grifos meus).

A sequência da narrativa de Adão e Eva é bastante conhecida como a origem do mal na terra: Eva, convencida pela Serpente de que não morreria ao provar o fruto do conhecimento – mas sim ganharia o conhecimento do bem e do mal e, junto com Adão, se tornaria semelhante a uma deusa –, come a fruta e a oferece a Adão, que também come. Ao provarem do fruto proibido, os dois percebem que estavam nus e, pela primeira vez, sentem vergonha. É possível interpretar, aqui, a percepção da nudez individual e do outro como o processo de sexualização dos corpos. A questão da revelação da nudez é bastante significativa, uma vez que os pudores relacionados ao corpo, como pretendo esclarecer mais adiante, foram uma grande preocupação não só por parte das religiões judaico-cristãs, mas também de toda uma classe política que buscava se estabelecer soberana. Javé, ao descobrir o ato de insubordinação do casal, inicia uma série de punições, as quais irão dar origem à civilização.

Javé Deus disse então para a mulher: “Vou fazê-la sofrer muito em sua gravidez: entre dores, você dará à luz seus filhos; a paixão vai arrastar você para o marido, e ele a dominará”.

Javé Deus disse para o homem: “Já que você deu ouvidos à sua mulher e comeu da árvore cujo fruto eu lhe tinha proibido comer, maldita seja a terra por sua causa. Enquanto você viver, você dela se alimentará com fadiga. A terra produzirá para você espinhos e ervas daninhas, e você comerá seu pão com o suor do seu rosto, até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó, e ao pó voltará”. (Ibidem, p.17).

A partir dessa citação, podemos perceber que a mulher passa a ser definida por seu sexo – ou seja, por suas funções reprodutivas –, além de estar subordinada ao seu marido. O homem passa a ser definido por seu trabalho, motivo de sua vida e de seu suor. É significativo, também, o fato de a punição do homem estar direcionada não ao fato de ele ter, por vontade própria, comido o fruto da árvore do conhecimento, mas sim ao ato de ele ter dado ouvidos à Eva. Depois da punição máxima, como lição, a humanidade teria o dever de aprender que, em hipótese alguma, se deve levar em consideração aquilo que é dito por uma mulher. É importante ressaltar, também, que, como afirma Muraro (2014), “[...] o homem só consegue conhecimento do bem e do mal transgredindo a lei do Pai.” (p.10).



Imagem 2: “O pecado original e a expulsão do Paraíso”. Michelangelo, séc. XVI. (Capela Sistina)

É interessante observar, na imagem acima, que a figura da serpente é amalgamada à figura de uma mulher. Essa mulher pode ser interpretada como Lilith, conhecida como uma *deusa negra* e abordada por diversos registros míticos de diversas civilizações antigas. Segundo Pires (2008), “A conexão entre Lilith e Eva é elucidada no mito do Zohar, no qual

Lilith é 'a Serpente, a Mulher de Devassidão que incitou e induziu Eva [...]'. (Koltuv, 1997, p.90)".

Na tradição cabalística, segundo Chevalier (1990), Lilith é o nome da mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que (*sic*) Adão – não de uma costela do homem, mas diretamente da terra, do mesmo pó que ele. Por esse motivo, reivindicou igualdade, não se admitiu inferior e submissa e disse a Adão: "Somos iguais". A partir daí, os dois sempre discutiam. Por se recusar-se a ser submissa, Lilith foi relegada à convivência com os demônios. Quando encolerizada, pronunciou o nome mágico de Deus e fugiu para começar uma carreira demoníaca, transformando-se na rainha dos demônios. Em sua revolta, declarou guerra ao Pai, não deixando desde então homens, mulheres e crianças em paz. [...] Seu domicílio foi fixado nas profundezas do mar (o inconsciente), no lado escuro da Lua ou na serpente, veículo do pecado e da transgressão que expulsou a todos do paraíso. Mulher rejeitada ou abandonada por causa de outra, Lilith representa o ódio contra a família, os casais e os filhos. (PIRES, 2008, p. 37-38)

A temática da expulsão do paraíso é bastante presente na narrativa de *Anticristo*. Primeiramente, a partir da associação direta entre sexo e pecado. Como podemos ver no Prólogo, é no momento do ato sexual que Nick, o filho do casal, cai da janela e morre. A consequência desta cena é sentida de maneira extrema pela personagem feminina, que passa a sofrer, de acordo com a minha interpretação, com sintomas de trauma. Compreendo o trauma como uma experiência violenta – seja ela física ou simbólica –, em que as bases do sujeito são abaladas, causando, na estrutura psíquica do indivíduo, um profundo dano (CARUTH, 1995). O trauma não é verificável de outra forma a não ser pelos seus sintomas, que, na narrativa fílmica em questão, se manifestam no corpo da personagem, a partir de arroubos de desespero, ansiedade e ímpetos de sexualidade violenta. A repetição do ato sexual, pelo qual Ela se culpa de ter praticado enquanto seu filho precisava especificamente *dela*, é significativa dentro da narrativa, se tornando progressivamente mais dolorosa e violenta. Às tentativas da esposa, Ele responde com atitudes que evidenciam seu desejo de controle sobre o corpo dEla, chegando a proferir a frase: “Nunca transe com seu terapeuta.” (19:53).



Imagem 3: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 20:09-20:13

De minha perspectiva, fica evidente a atitude imperativa – e aqui eu gostaria que fosse evocada a figura do Imperador⁴ como arquétipo, com todo seu espectro de masculinidade e dominação – da personagem masculina que, ao decidir os termos da vida da esposa em um momento em que ela está visivelmente vulnerável, ignora completamente sua subjetividade. Ela, além de ser punida com um luto solitário, também pune a si mesma a partir de um forte sentimento de culpa. Assim como na parábola de Adão e Eva, pode-se perceber que a mulher ocupa o lugar de pivô da desgraça.

⁴ Segundo Sallie Nichols, em seu *Jung e o Tarô: Uma jornada arquetípica* (2007), o ponto da jornada do tarô em que o Imperador surge está ligado à civilização e à masculinidade enquanto Logos. “Aqui começa o mundo patriarcal da palavra criativa, que inicia o domínio masculino do espírito sobre a natureza. Esse dominador é uma personificação do Logos, ou princípio racional, que é um aspecto do arquétipo do Pai.” (NICHOLS, 2007, p. 111).



Imagem 4: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 02:33-03:11

Na imagem acima, a garrafa que se destampa, cai e deixa escorrer o líquido, em conjunto com o intenso prazer por parte do casal, aponta para uma situação de deleite proporcionado pelo – e localizado no – corpo. Como vimos na história de Adão e Eva, quando se ganha conhecimento acerca do bem e do mal, corre-se o risco de aperceber-se da parte corpórea e mortal da existência.

[...] o conhecimento condenado não é o conhecimento dissociado e abstrato que daí por diante será o conhecimento dominante, mas sim o conhecimento do bem e do mal, que vem da experiência concreta do prazer e da sexualidade, o conhecimento totalizante que integra inteligência e emoção, corpo e alma, enfim, aquele conhecimento que é, especificamente na cultura patriarcal, o conhecimento feminino por excelência. (MURARO, 2014, p. 11).

A representação da mulher enquanto ser sexualmente insaciável é bastante recorrente em registros escritos e obras de arte da cultura ocidental, indício de misoginia em uma sociedade que considera o sexo pecaminoso. O documento *Malleus Maleficarum*, de 1484, escrito pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger e utilizado por séculos em julgamentos, condenações e processos de tortura contra mulheres acusadas de bruxaria, é exemplar nesse sentido, reificando o estereótipo da mulher como ser exclusivamente carnal,

que foi muitas vezes *reciclado* e, ainda hoje, é frequente no imaginário relacionado ao feminino.

Toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres. Ver *Provérbios* 30: ‘Há três coisas insaciáveis, quatro mesmo que nunca dizem: ‘Basta!’’. A quarta é a boca do útero. Pelo que, para saciarem a sua lascívia, copulam até mesmo com demônios.⁵ (KRAMER; SPRENGER, 2014, p. 121).

Como manual para Inquisição – e, infelizmente, para muito além dela –, o *Malleus Maleficarum* contém questões sobre a suposta⁶ bruxaria e a natureza das mulheres, atingindo o número de dezenove edições e sendo aprovado pelo corpo docente da Universidade de Colônia, além de possuir o aval do Papa Inocêncio VIII, expresso em forma de bula no início da obra. Temer, reconhecer, torturar e eliminar foram os verbos de ordem para a caça às bruxas, que, segundo Marilyn French, executou, no mínimo, cem mil mulheres na Europa (FRENCH, 1985).

A questão VI (*Sobre as Bruxas que copulam com demônios. Por que principalmente as Mulheres se entregam às Superstições Diabólicas*) do “Martelo das Feiticeiras” é central no que diz respeito à construção da figura da bruxa. Os inquisidores levantam muitas hipóteses buscando explicar o motivo pelo qual as mulheres seriam mais propensas ao ato da bruxaria, entre elas: o fato de as mulheres serem supostamente mais crédulas que os homens, mais impressionáveis e “[...] mais fracas na mente e no corpo.” (SPRENGER; KRAMER, 2014, p. 116). Essas hipóteses não são, em nenhum momento, descartadas, no entanto, a *razão natural*, ou seja, a verdadeira razão para o hipotético fato de as mulheres serem mais inclinadas à bruxaria, segundo Kramer e Sprenger, seria a sua carnalidade, isto é, sua relação de imanência em relação ao corpo e, portanto, à natureza.

A perseguição às mulheres acontecia diretamente sobre os seus corpos e, não por coincidência, muito por causa deles. O corpo feminino causava sentimentos contraditórios àqueles que buscavam normatizar política e moralmente a sociedade: a jovem *bruxa*, com sua

⁵ Segundo Kramer e Sprenger, a bruxaria se dava pela posseção do corpo humano por demônios, a partir do ato sexual. Os demônios *usariam* as bruxas como veículo para o mal. Tudo isso, é importante dizer, com a permissão de Deus, pois os demônios, segundo os inquisidores, “[...] foram incumbidos por Deus para tentarem os homens e castigarem os amaldiçoados.” (SPRENGER; KRAMER, 2014, p. 91). Destaco um ponto importante no discurso presente no *Malleus Maleficarum*: as bruxas “[...] são instrumentos humanos e agentes livres.” (Ibidem, p. 70), ou seja, em nenhum momento lhes é destituído o livre arbítrio. Dessa forma, a mulher nunca deixa de ser culpada, mesmo quando se considera que ela é *possuída* por forças sobrenaturais que visam à sua destruição.

⁶ Quando utilizo o termo “suposta”, destaco a manipulação de sentidos realizada por meio do sincretismo religioso e da apropriação cultural por parte da Igreja Católica de elementos da cultura pagã (MURARO, 2009), ou seja, aponto para a *inverdade* contida naquilo que esses sujeitos entendiam por bruxaria. Em nenhum momento, tenciono deslegitimar os saberes tradicionais das mulheres enquanto bruxaria.

sexualidade orgástica e seu domínio sobre o próprio corpo, causava medo e desejo em homens que não queriam *perder a cabeça*⁷; a velha *bruxa*, por sua vez, causava medo por seus sortilégios, por sua sabedoria em relação à vida e às forças da natureza. Aquelas que eram definidas como bruxas, portanto, eram as mulheres que não tinham a sua sexualidade normatizada segundo os preceitos do Cristianismo e ainda mantinham ligações com saberes ancestrais passados de geração em geração. As mulheres mais profundamente ligadas à natureza, desde a mais remota antiguidade, detinham um saber próprio como curadoras – do corpo e da alma – e parteiras, englobando, assim, um poder sobre os ritos de vida e morte. No contexto de transição do mundo feudal à sociedade moderna, porém, esse poder representava uma ameaça às tentativas de centralização do poder.

Silvia Federici, em seu *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2004), por meio de uma ampla revisão histórica a partir de um olhar feminista e marxista, destaca a importância de se analisar as motivações políticas para a caça às bruxas. Segundo a autora,

[...] contrariamente à visão propagada pelo Iluminismo, a caça às bruxas não foi o último suspiro de um mundo feudal agonizante. [...] nunca houve juízos e execuções massivas durante a “Idade das Trevas”, apesar de a magia ter impregnado a vida cotidiana e de que, desde o Império Romano tardio, havia sido **temida pela classe dominante como ferramenta de insubordinação entre os escravos**. (FEDERICI, 2004, p. 298, grifo meu).

As questões políticas envolvidas na caça às bruxas foram muitas, afinal, a perseguição àquelas mulheres com *acesso à magia* durou quatro séculos e se deu de diferentes formas de acordo com as áreas do globo terrestre. No contexto feudal, entre os séculos V e VII, desenvolveu-se na Europa ocidental uma relação de servidão dos camponeses aos senhores feudais. Os servos estavam presos aos senhores de terra, porém, ainda assim, a servidão, em comparação ao regime escravista anterior e aos regimes de trabalho capitalistas posteriores, tinha seus pontos positivos. “Do ponto de vista das mudanças introduzidas na relação senhor-servo, o aspecto mais importante da servidão foi a concessão aos servos do acesso direto aos meios de sua reprodução.” (FEDERICI, 2004, p. 37). Os camponeses, portanto, adquiriam certa autossuficiência enquanto trabalhavam na terra, o que foi de grande potencial revolucionário. No que diz respeito especificamente às mulheres, vale destacar que suas

⁷ “A paixão sexual destruía não somente a autoridade dos homens sobre as mulheres [...], mas também a capacidade de um homem de governar a si mesmo, fazendo-o perder esta preciosa cabeça onde a filosofia cartesiana situaria a fonte da Razão. Por isso, uma mulher sexualmente ativa constituía um perigo público, uma ameaça à ordem social, já que subvertia o sentido de responsabilidade dos homens e sua capacidade de trabalho e autocontrole.”. (FEDERICI, 2004, p. 348-349).

atividades “[...] não eram desvalorizadas e não supunham relações sociais diferentes das dos homens, tal como ocorreria em breve na economia monetária, quando o trabalho doméstico deixou de ser visto como um verdadeiro trabalho” (Ibidem, p. 40). Além disso, segundo Federici,

Se também levarmos em consideração que, na sociedade medieval, as relações coletivas prevaleciam sobre as familiares e que a maioria das tarefas realizadas pelas servas (lavar, fiar, fazer a colheita e cuidar dos animais nos campos comunais) era realizada em cooperação com outras mulheres, nos damos conta de que a divisão sexual do trabalho, longe de ser uma fonte de isolamento, constituía uma fonte de poder e de proteção para as mulheres. Era a base de uma intensa sociabilidade e solidariedade feminina que permitia às mulheres enfrentarem os homens. (Ibidem, p. 40).

Um aspecto importante no que tange à história das mulheres é a forte presença feminina nos movimentos heréticos contra a ordem católica oficial. Devido aos limites formais deste trabalho, seria impossível dar conta da descrição desses movimentos, bem como dos motivos pelos quais eles existiam e seus modos de atuar. Porém, destaco o caráter revolucionário inerente a essas formas não convencionais de vida. Os hereges eram grupos que, em sua maioria, perambulavam pela Europa, pregando sua fé e vivendo conforme seus costumes. Por conta de seu modo de vida praticamente nômade, questões como a sexualidade e os modos de constituir família diferiam bastante do restante da sociedade – embora, no mundo feudal, não se incentivasse, de modo geral, a reprodução “[...] devido à escassa disponibilidade de terra e às restrições protecionistas impostas pelas guildas para a entrada nos ofícios.” (Ibidem, p. 62) –, sendo adeptos, muitas vezes, de práticas sexuais não convencionais, como a homossexualidade, a poligamia e a abstinência sexual. No final do século XIV, contudo, com uma profunda crise demográfica e escassez de trabalhadores, “[...] a heresia passou a ser associada aos crimes reprodutivos, especialmente à ‘sodomia’, o infanticídio e o aborto.” (Ibidem, p. 63).

A criminalização das práticas sexuais não reprodutivas está estritamente relacionada à figura da bruxa. Esta, principalmente quando idosa, representava a esterilidade e o mal (FEDERICI, 2014). A mulher, quando deixa de servir ao seu propósito, leia-se, a geração de vida – e, portanto, de mão de obra –, só poderia ser vista como encarnação do mal por uma sociedade que se mostrava cada dia mais utilitarista. A contracepção, o aborto e o parto eram domínio das mulheres, parteiras e curandeiras que, com o advento do Cristianismo, foram constantemente acusadas de destruir a potência geradora de humanos e animais. A acusação de infanticídio e posterior oferenda do corpo da criança ao *demônio*, por exemplo, era uma

das mais comuns, pelas quais milhares de mulheres que prestavam serviços à comunidade foram perseguidas, torturadas e exterminadas. Nos séculos XVI e XVII, principalmente a partir da substituição⁸ da parteira/curandeira/bruxa pelo *doutor*, segundo Federici, as mulheres perderam terreno em todas as áreas da vida social, iniciando um processo de domesticação, o qual, no Capitalismo, alcançará seu ápice, destinando às mulheres apenas as funções de mães (reprodutoras) e donas do lar. Tudo isso, lamentavelmente, sem considerar tais atividades enquanto trabalho, e as julgando, ainda, como inclinações naturais daquelas que nasciam fêmeas.

Não é por acaso que voltamos novamente o foco às práticas sexuais e aos regimes de controle sobre o corpo. Como mencionado na introdução, este trabalho segue um movimento constante de enrolar e desenrolar. Neste subcapítulo, menciono a compulsão pela repetição do ato sexual por parte da personagem feminina em resposta à experiência de trauma individual, e, agora, ousar dizer que a repetição da sociedade ocidental em relação ao controle sobre os corpos – seja a partir de perseguições, tortura e fogueira ou por meio de leis que privam o pertencimento do próprio corpo à mulher, por exemplo – é um fantasma que assombra nossa sociedade de diferentes formas ao longo dos anos, e que se deve buscar compreender para que, algum dia, consigamos coexistir com sua sombra de maneira harmoniosa. Para tanto, é necessário refletir acerca da natureza, elemento fundamental na constituição do pensamento ocidental e, de forma específica, na elaboração da imagem da mulher.

2.2 Mulher, natureza e produção de conhecimento

[...] Deixa que a minha mão errante adentre
Atrás, na frente, em cima, em baixo (*sic*), entre.
Minha América! Minha terra à vista,
Reino de paz, se um homem só a conquista,
Minha Mina preciosa, meu Império!
Feliz de quem penetre o teu mistério!
Liberto-me ficando teu escravo;
Onde cai minha mão, meu selo gravo. [...]
“Elegia: indo para o leito”, John Donne

⁸ É importante destacar que essa substituição não se deu de forma *orgânica*, mas sim a partir da exigência de diplomas de graduação em medicina ao mesmo tempo em que se proibia às mulheres a entrada na universidade. (FEDERICI, 2004).

A associação Mulher-Natureza é muito antiga, uma afiliação que persistiu durante toda a cultura, língua e história (MERCHANT, 1989). Os valores relacionados aos termos em questão, porém, não permaneceram estáveis ao longo dos séculos, sendo modificados conforme as mudanças de paradigmas epistemológicos da sociedade. Por estarem frequentemente calcados em dicotomias, porém, é possível perceber padrões de relação, que proporcionam reflexões acerca da cultura ocidental.

Os dualismos hierárquicos, segundo Wilshire (1997), [...] “estão na base da epistemologia ocidental e do [seu] pensamento moral.” (p. 104). Wilshire lista termos opostos dessa hierarquia no artigo *Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento* (1997), dentre os quais eu gostaria de destacar alguns, que acredito serem de especial importância para a observação do pensamento ocidental e para uma leitura crítica de *Anticristo*: “Positivo e negativo”; “masculino e feminino”; “luz e escuridão”; “conhecimento (sabedoria aceita) e ignorância (o oculto e tabu)”; “mente e corpo”; “espírito e natureza”; “razão e emoção”; “ordem e caos”; “objetivo e subjetivo”; “linear e cíclico” (p.105). Em primeiro lugar, aparecem os termos ligados ao masculino; em segundo plano, os termos associados ao feminino. Em *Anticristo*, a personagem feminina se encontra, a partir de um ponto de vista marcadamente masculino, associada a características comuns aos termos que aparecem em segundo lugar nos dualismos mencionados.

Carolyn Merchant, em “The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution” (1989), faz reflexões muito pertinentes em relação à mudança de valores relacionados à natureza e à figura da mulher ao longo da história. A autora apresenta duas perspectivas centrais no que diz respeito à analogia em questão: a natureza como mãe nutridora, presente em uma *visão orgânica de mundo*⁹, e a natureza como desordem, visão comum em nossa sociedade a partir da revolução científica.

The image of nature that became important in the early modern period was that of a disorderly and chaotic realm to be subdued and controlled. Like the Mother Earth image [...], wild and uncontrollable nature was associated with the female. The images of both nature and woman were two-sided. The virgin nymph offered peace and serenity, the earth mother nurture and fertility, but nature also brought plagues, famines, and tempests. Similarly, woman was both virgin and witch: the Renaissance courtly love placed her on a pedestal; the inquisitor burned her at the stake. The witch, symbol of the violence of nature, raised storms, caused illness, destroyed crops, obstructed generation, and killed infants. Disorderly woman, like chaotic nature, needed to be controlled. (MERCHANT, 1989, p. 127).

⁹ Por não ser uma visão presente na narrativa fílmica em questão, não tratarei da percepção da natureza enquanto mãe nutridora neste trabalho. A visão orgânica do mundo, em que a natureza ocupa o papel de mãe nutridora, foi predominante durante a época do Renascimento, segundo Merchant (1989), além de estar presente, também, em parte da filosofia grega e pagã.

Ela, conforme passa o tempo no Éden, aproximando-se da natureza e seguindo as instruções dEle em relação ao seu tratamento terapêutico, torna-se cada vez mais *caótica*, tendo oscilações de humor e personalidade, e associa-se ao aspecto sombrio da natureza. A personagem feminina, como já foi mencionado, apresenta uma compulsão pelo ato sexual e se torna progressivamente mais violenta ao longo da narrativa, incorporando em sua personalidade a construção social da *mulher má*. O ápice de sua violência é atingido no *Capítulo Três: Desespero (Feminicídio)* –, quando Ela comete atos de tortura sexual em relação ao marido e mutila seu próprio clitóris, num gesto de clara autopunição por seu prazer sexual, vinculado ao momento da morte do filho. De acordo com a visão de seus acusadores, segundo Merchant (1989), as mulheres vistas como bruxas eram naturalmente mais inconstantes e *destemperadas*, e, quando contrariadas, sua dificuldade de moderação se manifestava por meio de uma fúria incontrolável que as fazia amaldiçoar e enfeitiçar aqueles que estavam à sua volta.



Imagem 5: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 51:15.

A violência da natureza, ao ser associada à figura da bruxa, é relacionada ao *demônio*. Quando a personagem feminina diz que “A natureza é a Igreja de Satã”, podemos, de acordo com os paradigmas cristãos a respeito do bem e do mal, interpretar que a natureza é inerentemente má, ou, por outro lado, podemos compreender Satã como simplesmente oposto

a Cristo, em nome de quem muitas mulheres foram executadas. De acordo com Andrea Dworkin,

Anthropologists now believe that man's first representation of any anthropomorphic deity is that of a horned figure who wears a stag's head and is apparently dancing. That figure is to be found in a cavern in Arriege. Early religions actively worshiped animals, and in particular animals which symbolized male fertility — the bull, goat, or stag. (DWORKIN, 1974, p.121).

Dworkin, em “Woman Hating” (1974), aponta para uma constante em relação às mudanças de religiões na história humana: os deuses de uma religião dominada normalmente são apropriados por aquela que se impõe soberana. Foi justamente isso que ocorreu com a ascensão das religiões judaico-cristãs, que se apropriaram da figura do “deus cornudo”, muitas vezes identificado com Pã, para aproximá-lo de tudo aquilo que significaria o *mal* em uma cosmologia marcada por dualismos. Satã estaria presente, portanto, na natureza. Tanto aquela encontrada nas selvas quanto aquela pertencente aos órgãos sexuais dos seres humanos (KRAMER; SPENGER, 1484). A visão pagã, com a qual a personagem feminina em alguns momentos parece concordar, concebe uma natureza provida de estado anímico.

The view of nature associated with witchcraft was personal animism. The world of the witches was antihierarchical and everywhere infused with spirits. Every natural object, every animal, every tree contained a spirit whom the witch could summon, utilize or commune with at will.” (MERCHANT, 1989, p. 140).

Na narrativa fílmica em questão, a natureza é impetuosa e ativa, agindo diretamente sobre a percepção das personagens e, portanto, interferindo no enredo. Não podemos ignorar a presença dos Três Mendigos – um cervo, uma raposa e um corvo –, que, segundo minha interpretação, são a correspondência antagônica dos Três Reis Magos da história de Jesus Cristo. Os Três Reis Magos aparecem no momento do nascimento de Cristo; os Três Mendigos, por sua vez, se fazem presentes quando alguém está prestes a morrer, segundo uma fala da personagem feminina. Em *Anticristo*, eles aparecem nos momentos da morte de Nick – em forma de três soldados de ferro na mesa em que o menino se apoia antes de se jogar da janela – e do feminicídio da personagem feminina, além de interferirem no enredo individualmente, como quando Ele vê, em câmera lenta, o cervo correndo e expelindo um feto abortado, ou quando a raposa, dirigindo-se à personagem masculina, afirma que “o caos reina” (57:56). O corvo *auxilia* as personagens em dois momentos: primeiro, crocita, ajudando a personagem feminina a encontrar seu marido – que estava escondido no buraco da

raposa enquanto Ela o procurava – e, depois, também com seu crocitor, faz a personagem masculina encontrar a chave inglesa que a liberta do objeto preso à sua perna. A tríade também corresponde a uma constelação fictícia, presente nos estudos da personagem feminina.



Imagem 6: Captura de tela de “Anticristo” minutos 90:11.

A narrativa do Gênesis, por outro lado, concebe a natureza de outra forma: “[...] a natureza não é divina, nem está povoada por outras divindades.” (BÍBLIA, Gênesis, p.14). A afirmação de que a natureza não possui qualquer caráter sagrado configura uma visão semelhante às postulações da revolução científica, que compreendeu a natureza tão-somente enquanto fonte de recursos a serem explorados pelo Homem. Ao rechaçar o caráter divino da natureza, portanto, se justifica a contínua exploração dos seus recursos naturais. Em *Anticristo*, o posicionamento da personagem masculina está alinhado tanto à visão judaico-cristã quanto à visão do racionalismo científico, na medida em que percebe a natureza como desprovida de estado anímico e, metaforicamente, pretende *domar a natureza descontrolada* com a qual identifica sua esposa. Tanto no momento após a expulsão do paraíso, no Gênesis, quanto após a revolução científica, a relação entre a natureza e o ser humano deixa de ser de integração e passa a ser de dominação deste em relação àquela.

Ainda sobre o trabalho de Carolyn Merchant, Silvia Federici comenta o seguinte.

Merchant considera que a raiz da perseguição às bruxas encontra-se na mudança de paradigma provocada pela revolução científica e, em particular, no surgimento da filosofia mecanicista cartesiana. Segundo a autora, esta mudança substituiu uma visão orgânica do mundo, que via na natureza, nas mulheres e na terra as mães protetoras, por outra que as degradava à categoria de “recursos permanentes”, retirando qualquer restrição ética à sua exploração (Merchant, 1980, p.127 e segs.). A mulher-enquanto-bruxa, sustenta Merchant, foi perseguida como a encarnação do “lado selvagem” da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência. Merchant defende que uma das provas da conexão entre a perseguição às bruxas e o surgimento da ciência moderna encontra-se no trabalho de Francis Bacon, considerado um dos pais do novo método científico. Seu conceito de investigação científica da natureza foi moldado a partir do interrogatório das bruxas sob tortura, de onde surgiu uma representação da natureza como uma mulher a ser conquistada, revelada e estuprada (Merchant, 1980, p. 168-72). (FEDERICI, 2004, p. 369).

O surgimento do método científico, portanto, pode ser considerado *um dos* fatores para a caça às bruxas, e, a partir de um olhar mais abrangente, podemos compreendê-lo como uma base teórica possível para muitas interpretações misóginas a respeito da figura da mulher na cultura ocidental. O século XVII marca, na sociedade ocidental, a transição para o *Século das Luzes* – e, não por coincidência, corresponde a um dos períodos em que mais mulheres foram executadas por bruxaria (FEDERICI, 2004). Os preceitos do Iluminismo e sua associação às luzes é fruto de uma elaboração por parte de sujeitos masculinos, calcada em valores bem delimitados a partir de sistemas antagônicos. À luz se atribui valor positivo, da mesma forma que a escuridão é percebida como algo negativo. A oposição entre Luz e Trevas – é importante lembrar-se da designação da Idade Média enquanto *Idade das Trevas*, alcunha dada justamente por aqueles adeptos do Iluminismo – corresponde, também à oposição entre Homem e Mulher. A epistemologia da modernidade pressupõe uma definição androcêntrica do conhecimento, ou seja, centrada na figura do Homem. Desde o Iluminismo, o conhecimento tem sido definido de acordo com os termos do sujeito cartesiano¹⁰, tendo como pressupostos a busca pela objetividade e pela Razão e a noção de verdade universal, da qual, por sua vez, se depreende a ideia de investigação científica como processo de descobrimento, isto é, de esvaziamento de mistério acerca de um objeto, a fim de se encontrar um *sentido verdadeiro*.

A definição de racionalidade posta pelo Iluminismo depende da aquisição do conhecimento por um sujeito abstrato a partir de um objeto distinto e separado (HEKMAN,

¹⁰ Vide a famosa premissa cartesiana: *cogito ergo sum* (penso, logo existo).

1992). Em *Anticristo*, a figura da mulher está associada à natureza a ser controlada e desvelada, ocupando lugar de objeto de investigação por parte da personagem masculina.

Após a perda do filho, Ele assume um duplo papel em relação à vida da esposa: como marido controlador, faz com que Ela abandone o tratamento psiquiátrico que vinha fazendo e passe totalmente para os cuidados dEle. Como terapeuta da própria companheira, Ele quebra um dos códigos da profissão – não tratar como pacientes pessoas próximas ou da família – e incumbe-se, de forma autoritária, de investigar as possíveis causas para o *luto atípico* de sua parceira. A jornada rumo à suposta cura da personagem feminina inicia com muitos questionamentos dEle em relação a Ela: o marido pergunta à esposa o que lhe dá medo – ainda que, em nenhum momento, Ela tenha espontaneamente mencionado que temia algo. Ela, então, faz referência à floresta e, mais tarde, identifica essa floresta como o Éden, lugar em que passou o último verão da vida de seu filho, junto dele e na ausência do marido, tentando escrever sua tese sobre feminicídio. O marido decide que a esposa precisa se expor àquilo que lhe causa medo e, então, os dois partem rumo ao Éden. Na viagem de trem, inicia-se um significativo exercício imaginativo no que diz respeito à associação Mulher-Natureza no filme: Ele a orienta a imaginar que está chegando ao Éden através da floresta. Depois de perguntar o que ela estava vendo, questiona se é difícil de caminhar por lá, ao que Ela responde negativamente, afirmando que estava “quase tudo bem”. Depois de algum tempo, porém, a personagem feminina expressa dificuldade para caminhar pela floresta, como se estivesse tentando se deslocar em meio a um lamaçal, o que evidencia o direcionamento do marido em relação aos *resultados* do exercício proposto. Ainda conduzindo a prática imaginativa, Ele pergunta se Ela está a caminho da cabana. Quando ela responde afirmativamente, Ele a ordena para que não entre, que fique na parte externa, próxima à vegetação, afinal, é aquilo que ela supostamente teme. A personagem masculina, então, orienta sua esposa para que ela deite por cima das plantas.



Imagem 7: captura de tela de “Anticristo”, minutos 30:59-31:53

ELE: Como são as coisas ao seu redor?
 ELA: Verde. Tudo é muito verde.
 ELE: Bom. Você fará o que eu te pedir?
 ELA: Sim. O que você quer que eu faça?
 ELE: Eu quero que você se misture ao verde. Não lute contra ele. Apenas torne-se verde. (31:10-31:52)

Durante o exercício terapêutico, em nenhum momento, Ele leva em consideração aquilo que é dito por sua esposa, pelo contrário, a induz a sentimentos e juízos específicos a respeito da natureza e de si mesma em meio àquele ambiente. Fica evidente, segundo minha interpretação, o quanto o desejo de curar sua esposa-paciente é atravessado por uma atitude imperativa e colonizadora, sem intenção alguma de diálogo, o que pode levar o espectador a identificar a figura feminina àquela natureza ligada às matas virgens, que foram desbravadas, principalmente durante a era dos descobrimentos, durante a Idade Moderna, a partir de atos predatórios de sujeitos masculinos que buscavam adaptar, através da exploração de seus recursos, tal natureza *misteriosa* aos seus propósitos econômicos.

O terceiro capítulo de *Anticristo – Desespero (Feminicídio)* – contém mais um diálogo motivado pela intenção dEle de *descobrir* sua esposa. Desta vez, porém, sustento que há uma metáfora em relação à discussão filosófica presente nas teorias do racionalismo científico.

ELE: Meu papel será todos os pensamentos que lhe dão medo. O seu será o do pensamento racional. Eu sou a natureza. Todas as coisas que você chama de natureza.
 ELA: Muito bem, senhor Natureza. O que você quer?
 ELE: Machucá-la tanto quanto eu puder.
 ELA: Como?
 ELE: Como você acha?
 ELA: Amedrontando-me?

ELE: Matando você.

ELA: A natureza não pode me machucar. Você é só o verde lá fora.

ELE: Não, eu sou mais.

ELA: Eu não entendo...

ELE: Estou no exterior, mas também... dentro. Eu sou a natureza de todos os seres humanos.

ELA: Ah, esse tipo de natureza. O tipo de natureza que faz pessoas fazerem coisas ruins contra mulheres.

ELE: É exatamente o que sou.

ELA: Esse tipo de natureza me interessou quando eu estava aqui. Esse tipo de natureza era o tema da minha tese. Mas você não deve subestimar o Éden.

ELE: O que o Éden fez?

ELA: [...] Se a natureza humana é má, então isso vale também... para a natureza das mulheres.

ELE: Natureza feminina.

ELA: A natureza de todas as irmãs. As mulheres não têm controle de seus corpos, a natureza tem. Eu tenho isso escrito nos meus livros. (62:09-65:09)

A metáfora é clara. A personagem masculina explicita, desde o início, que o exercício se trata de um jogo de *faz de conta* em que Ele ocupa a posição de natureza e Ela, de pensamento racional. Há, então, uma troca de papéis, de acordo com a lógica construída até agora. Vale destacar, mais uma vez, a tentativa de direcionamento de sentidos do marido em relação à esposa. Ao criar uma oposição entre algo assustador (Natureza) e o pensamento racional, Ele estabelece um valor positivo à razão e um valor negativo à natureza. Esse gesto ilustra os processos relacionados à revolução científica, na medida em que, segundo a perspectiva da personagem masculina, ao usar a potência do pensamento racional, Ela se veria livre de seu medo e, portanto, da desordem instaurada em sua psique. A atitude dEla, porém, ao apontar a maldade inerente à natureza e, principalmente, à natureza das mulheres, pode ser interpretada como uma sutil ironia do diretor em relação ao emaranhado de sentidos presentes nas cenas, resultantes da relação entre natureza e racionalidade, na medida em que Ela, ao personificar o pensamento racional, faz, justamente, o papel de outorgar valores negativos à natureza. Quando Ela fala: “As mulheres não têm controle de seus corpos, a natureza tem. Eu tenho isso escrito nos meus livros.” (64:21), o que está subentendido é que o pensamento racional, enquanto *personagem* do jogo proposto por Ele, é quem profere tal sentença.

A figura da mulher, segundo a perspectiva dominante tanto na narrativa fílmica em questão quanto na sociedade ocidental, assim como a figura da natureza, ocupa o lugar de matriz para a criação por parte de sujeitos masculinos. Isso se dá a partir da observação do homem sobre a imagem da mulher, observação esta que, segundo foi formulado nos subcapítulos que agora encerro, é carregada de elementos relacionados ao ponto de vista do Homem, isto é, permeada por uma manipulação de sentidos bastante duvidosa no que diz respeito à *realidade*. A partir dessa premissa, é possível afirmar, então, que a mulher,

considerando-se a dominância do paradigma visual na sociedade ocidental, é percebida como imagem frente ao olhar masculino.

3 A MULHER COMO IMAGEM

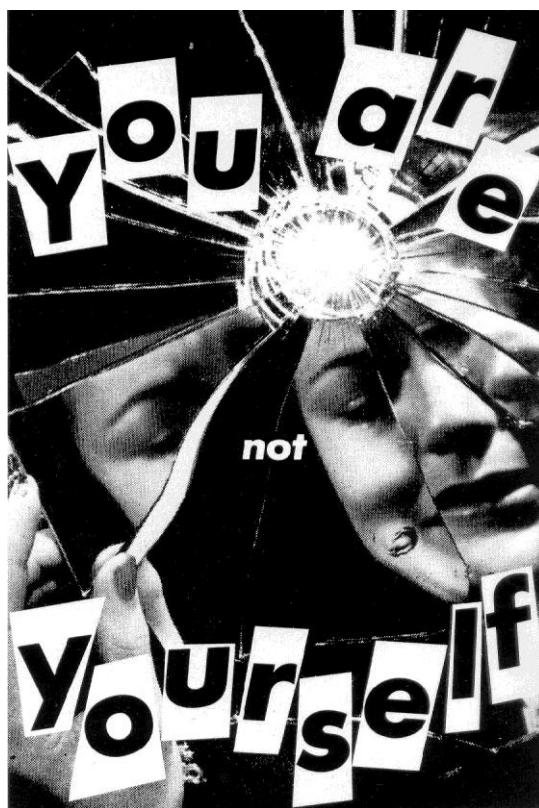


Imagem 8: “You Are Not Yourself”, Barbara Kruger, 1981

Parece lógico que, como resultado de um olhar masculino, obtenhamos a mulher como imagem. A representação da mulher no ocidente, como já foi dito neste trabalho, foi construída a partir de valorações ligadas a dualismos hierárquicos por parte de sujeitos masculinos (BEAUVOIR, 2009). Analisei alguns modos pelos quais isso se deu ao longo da história e agora busco refletir sobre a figura da mulher – e, portanto, sobre *eu mesma*, enquanto pertencente a essa categoria – como produto do olhar masculino, mas não somente enquanto tal.

John Berger, em “Ways of Seeing” (1972), analisa uma série de imagens, principalmente aquelas relacionadas à esfera das artes plásticas na Europa, a partir de eixos temáticos pertinentes ao indivíduo ocidental. No capítulo três, no qual ele analisa a figura feminina retratada em nus artísticos, Berger afirma que presença social da mulher é bastante distinta da do homem: este teria a sua presença associada à promessa de poder que ele encarna, enquanto a mulher teria uma presença social que se expressa a partir da sua própria atitude em relação a si, sendo, segundo o autor, uma *investigadora de si mesma*. Essa investigação acontece, segundo Berger, em função de como a mulher imagina aparentar em

relação aos *outros*, ao passo que esses *outros* – em relação à mulher – encarnam, em nossa sociedade, aquilo que se pode chamar de *olhar universal*, isto é, o olhar masculino. Berger afirma, ainda, que a mulher anda sempre acompanhada da imagem dela mesma. A identidade feminina seria, então, construída sobre o paradoxo entre *ser* e *ser-para-o-outro*, a partir de gestos de constante *avaliação reflexiva*.

Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight. (BERGER, 1972, p. 47).

Ao aproximar a figura da mulher à de uma *visão*, John Berger reafirma posições de gênero infelizmente ainda não superadas por nossa sociedade: mulheres enquanto objetos de contemplação e homens enquanto sujeitos, donos do olhar. Ao apontar a preponderância de figuras femininas retratadas em nus na tradição europeia, Berger procura descobrir os critérios pelos quais as mulheres são vistas/julgadas pela sociedade. De forma geral, as mulheres retratadas nuas em quadros europeus, segundo Berger, compartilhavam a *sensação* de estarem cientes de serem observadas por um espectador *voyeur*, que, por sua vez, ocupava o lugar de comando em relação ao objeto representado. “In the average European oil painting of the nude the principal protagonist is never painted. He is the spectator in front of the picture and he is presumed to be a man. Everything is addressed to him.” (BERGER, 1972, p. 54). Ocorre, portanto, uma erotização da figura feminina, decorrente de sua *atitude* em relação àquele que a observa. Seu *consentimento* em relação ao espectador a posiciona como passiva, vulnerável e, é claro, como um objeto a ser admirado. Podemos perceber muitas similaridades no que diz respeito à representação feminina em imagens da contemporaneidade: em propagandas, filmes e programas de televisão, o cenário permanece praticamente inalterado, e a mulher continua a servir ao prazer masculino¹¹.

Em língua inglesa, o termo *gaze* pode ser traduzido por *olhar fixamente*, *encarar*, e é aquele “[...] olhar que a-historiciza e descorporifica a si mesmo e objetifica (toma posse do) o objeto contemplado.” (BRYSON, 1983¹² *apud* BAL, 1995, p. 150, tradução minha). A representação da mulher enquanto *objeto contemplado*, e, portanto, enquanto imagem

¹¹ Considero aqui as representações mais comuns, ou seja, os meios de comunicação de massa e o cinema narrativo tradicional. Reconheço que existem muitas manifestações artísticas que representam a mulher de forma menos objetificada.

¹² BRYSON, Norman. **Vision and Painting. The Logic of the Gaze**. London: Macmillan, 1983.

destinada ao deleite alheio é resultado de um *gaze* específico – o masculino –, e é ainda mais evidente no campo das artes visuais, em que o cinema se insere.

3.1 A mulher e o prazer visual

Se a figura da mulher tradicionalmente está submetida ao olhar masculino, como isso se manifesta no cinema? Muitas teóricas preocuparam-se em analisar os funcionamentos dos processos de significação em obras fílmicas, dentre as quais está Laura Mulvey (1983), que, em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo* (original de 1973), propõe que somente a destruição dos regimes de prazer visual relacionados à imagem da mulher na cena pode construir uma alternativa – que ela chama de *contra-cinema* – para a sua afirmação enquanto sujeito no campo da representação cinematográfica. Há, portanto, “[...] um projeto político de tornar visível (*sic*) os mecanismos inconscientes da relação entre imagem e olhar.” (MALUF; MELLO; PEDRO, 2005, *documento eletrônico*). A autora afirma que, irrefutado, “[...] o cinema dominante codificou o erótico dentro da linguagem e da ordem patriarcal dominante.” (MULVEY, 1983, p. 440), posicionando a figura da mulher no centro dessa projeção. No artigo mencionado, ela analisa aqueles filmes pertencentes ao cinema narrativo clássico, principalmente a produção realizada em Hollywood, dando destaque ao gênero melodrama.

Mulvey propõe um uso político da teoria psicanalítica, na medida em que tal teoria, a despeito de ter “[...] oprimido a mulher, no sentido de nos ter feito aceitar um posicionamento que é a própria antítese do que é ser sujeito e ter autonomia.” (KAPLAN, 1995, p. 45), é um instrumento para descobrir a maneira pela qual o inconsciente – fabricado pela ordem dominante – da sociedade patriarcal estruturou a forma do cinema, o que inclui os modos de ver e o prazer no olhar (MULVEY, 1983). Parte fundamental da cultura patriarcal é o falocentrismo, que, segundo Mulvey, está calcado em um paradoxo primordial, “[...] depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo.” (Ibidem, p. 438). De acordo com a psicanálise, a mulher, pela falta de um pênis em sua anatomia, simbolizaria uma ameaça de castração em relação aos homens, e, por isso, pode ser interpretada como a causa de um pavor que os faz criar mecanismos para a sua amenização.

[...] o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma plateia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas. (Ibidem, p. 441).

No cinema narrativo tradicional (MULVEY, 1983), há, portanto, uma espécie de *ilusionismo* resultante da forma como tais filmes são construídos, o que provoca reações *voyeuristas* nos espectadores, no sentido em que é estabelecido um total distanciamento entre eles e o que se passa na tela. Como escreveu Mulvey, “[...] as condições de projeção e as convenções narrativas dão ao espectador a ilusão de um rápido espionar num mundo privado [...]” (Ibidem, p.441). O erotismo da imagem feminina no cinema está ligado a modos de aniquilar a ameaça de castração que a mulher representa¹³, e isso se dá justamente nessa estrutura ilusória. O prazer no olhar, segmentado entre ativo/masculino e passivo/feminino, é centrado no olhar masculino, a partir do qual são projetadas fantasias relacionadas à figura da mulher, que, por sua vez, é moldada cinematograficamente de acordo com esse *conteúdo ficcional*. A mulher, como depositária do desejo masculino (KAPLAN, 1995), é posta em relação com a *escopofilia*, que corresponde “[...] ao ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador.” (MULVEY, 1983 p. 440). Além disso, também está presente nesse processo, pela parte do sujeito masculino, uma “[...] identificação do ego com o objeto na tela através da fascinação e do reconhecimento do espectador com o seu semelhante.” (Ibidem, p. 443). Para o estabelecimento de um regime de prazer visual cinematográfico, então, são fundamentais personagens com quem o espectador masculino possa se identificar – enquanto parte ativa dentro da trama, no sentido de fazer avançar a história – e personagens femininas com “[...] aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de ‘para-ser-olhada’.” (MULVEY, 1983, p. 444).

Em *Anticristo*, proponho que os regimes de prazer visual centrados no deleite masculino são desestabilizados por uma série de questões. Só há uma possibilidade de prazer visual por parte do espectador masculino: a identificação egoica com a personagem dEle. A personagem masculina é, como vimos no capítulo anterior, a personificação de uma cultura patriarcal centrada na intelectualidade e na razão, fazendo o seu correspondente *de carne e osso* se regozijar – enquanto pode – de forma inconsciente com os mecanismos de domínio dEle sobre Ela. No entanto, a personagem masculina aparece, no plano da narrativa, representada de maneira bastante rasa em comparação à figura feminina.

A personagem dEla, por sua vez, é construída de maneira extremamente complexa, comportando diversas camadas no que se refere à sua personalidade, além do seu papel

¹³ Essa amenização se dá, segundo Mulvey, pela “[...] completa rejeição da castração, pela substituição por um objeto fetiche ou a transformação da própria figura representada em um fetiche de forma a torná-la tranquilizadora em vez de perigosa (o que explica a supervalorização, o culto da *star feminina*).” (MULVEY, 1983, p. 447).

dominante no que diz respeito ao desenvolvimento da trama, o que também contradiz um dos critérios propostos por Mulvey em relação aos regimes de prazer visual: segundo a autora, nos filmes em que a mulher satisfaz completamente os fundamentos do prazer masculino, a personagem feminina aparece, recorrentemente, destacada em momentos de suspensão da intriga, apenas para a apreciação visual, isto é, sem interferir na trama. A personagem dEla não é passiva dentro da narrativa, muito pelo contrário, se torna uma ameaça física real para Ele e, logo, causa um desprazer no espectador masculino.

A representação da mulher enquanto imagem para-ser-olhada não encontra nenhum respaldo em *Anticristo*, ainda que o nu feminino seja bastante presente na narrativa. Um dos pré-requisitos para a erotização de mulheres em pinturas, segundo Mieke Bal (1995), é o fato de tais figuras femininas estarem confortáveis em serem observadas por um espectador *voyeur*, mesmo quando em situações improváveis, como é o caso da pintura “The Toilet of Bathsheba” (1643), de Rembrandt. Nessa pintura, Bathsheba está sendo preparada para um *estupro imperial* (BAL, 1995), no entanto, aparece tranquila, passiva e portando um olhar bastante convidativo em relação àquele que observa o quadro.



Imagem 9: “The Toilet of Bathsheba”, Rembrandt, 1643.

Bal, analisando outras obras de Rembrandt, disserta sobre alguns desenhos em que as figuras femininas aparecem representadas de forma menos convidativa: elas estão ou indiferentes ou desconfortáveis com a observação de um *voyeur*, o que, segundo a autora, desencoraja totalmente a erotização por parte do espectador.

Na imagem que segue, vemos uma das cenas que antecede a viagem do casal ao Éden e, portanto, também é anterior ao início do *tratamento psicológico* empreendido por Ele. Nesse momento, Ele fala sobre o que deve ser feito em relação à dor que a personagem feminina sente, enquanto Ela permanece calada, com as costas viradas para Ele e para a câmera, em uma demonstração de incômodo em relação à postura invasiva do marido. Em muitos outros momentos da narrativa, tal atitude se repete, evidenciando um estado de desconforto e torpor na personagem feminina, o que, de forma alguma, corrobora para a sua erotização.



Imagem 10: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 20:36.

Ela, como já foi mencionado nesse trabalho, apresenta, como sintoma do trauma sofrido, uma compulsão pelo ato sexual. O sexo mostrado na tela, porém, não é nada erótico – levando em consideração o que Mulvey e Bal apontam como *erótico* –, mas sim violento. As investidas dEla são sempre agressivas e repentinas, como se o corpo do marido fosse de fato um objeto para seu uso. Não há nenhuma ritualização do ato sexual, tampouco alguma

atmosfera sensual nas cenas em que Ela e Ele fazem sexo. O espectador se depara, ao contrário, com imagens cruas que beiram o abuso sexual.

No já citado *Capítulo Três: Desespero (Feminicídio)*, a personagem feminina se torna extremamente violenta em relação ao marido, o que colabora de forma singular para a destruição do prazer visual masculino em relação à narrativa. A violência da imagem e a afecção que lhe é resultante possibilitam reflexões sobre o *desprazer* visual em *Anticristo*, e apontam para algo além de uma análise representativa das personagens e dos acontecimentos no filme. Por conta disso, reservo o próximo subcapítulo para tal eixo temático.

3.2 A violência da imagem em *Anticristo*

Refaço! Rechaço! / Não lhe devemos nada / Não nos verás na escuridão como capacho / Nos temporais amargos / Dias penumbrosos anoitecidas / Não moverás do corpo um pelo / A tempestade é vencida. / Selváticas, por amor ensandecidas / Não as tocarão / Manadas apedrejantes / Selváticas, de vitórias surpreendentes munidas / Cavalgam amazonas delirantes. / Guerreira que bebe sangue / Arco e flecha do Daomé / Viço de bicho, ebó de mangue / [...] Refarão a história e a prosa de tuas eternas / Inquisições de fogueiras em beiras de / Abismos baderneiras flamejantes ciganas a postos abafarão os berreiros / Constantes em fogosas rosas gigantes / [...] Refeito o começo bíblico não ferirás nenhum corpo por ser / Feminino com faca, ou murro, ou graveto / Eu te prometo / Sedarás o mal, interceptarás no meio do / caminho o espeto. / Super-heróis de duas vítimas estancadas / Agora és delas a espada e não algoz / Selvática, ela come a selva de fora / Ela vem da selva de dentro! / Selvática, ela pare a própria hora / Ela vale em pensamento!
“Selvática”, Karina Buhr (2015).

No início do terceiro capítulo, Ele, aproveitando-se do fato de a esposa estar dormindo, sobe ao sótão, lugar em que a personagem feminina realizava suas pesquisas sobre feminicídio, e dá início a mais uma etapa da investigação sobre Ela, seu objeto de estudo. Ele encontra vários recortes e anotações da esposa em relação à história e à perseguição das *bruxas* e fica visivelmente intrigado, principalmente em relação às anotações encontradas, as quais vão progressivamente *perdendo o sentido* para ele, se tornando ilegíveis, com a caligrafia alterada. É possível interpretar que, a partir desse momento, Ele começa a duvidar da conduta e do caráter da companheira. Em dado momento, há uma cena em que Ela encontra alguns papéis referentes à autópsia do filho Nick, omitida pelo marido. A autópsia apontava para uma deformidade nos pés da criança, o que parece deixar a personagem feminina surpresa. Em seguida, Ele aparece com várias fotos da criança e pergunta à esposa se Ela nunca havia percebido que colocava os sapatos do filho de maneira trocada. Nessa

passagem, é possível perceber um tom de culpabilização dEle em relação a Ela, como se, colocando os sapatos trocados no filho, Ela tivesse causado a referida deformidade.



Imagem 11: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 70:25-70:32.

Logo após a esse momento, Ele sai do recinto e segue observando, em outro cômodo da casa de campo, as fotos do filho, quando Ela chega, tomada pela raiva, o atingindo com um pedaço de madeira. Nas cenas comentadas anteriormente, a maternidade é colocada em questão e pode ser problematizada a partir de um olhar atento. É interessante perceber que Ele mesmo nunca havia percebido tal curiosidade relacionada ao seu próprio filho. Quem colocava os sapatos na criança e, portanto, era responsável por todos os seus cuidados, era – como *deve ser* – a mãe. Assim como a morte da criança é sentida pela personagem feminina de forma incomparavelmente mais dolorosa – conferindo-lhe traços de autopunição –, a responsabilização relacionada à deformidade nos pés de Nick também recai sobre Ela. A raiva da personagem feminina, então, aparece em um contexto de extrema pressão relacionada à morte de seu filho e ao seu sentimento de culpa.

Ainda no capítulo Três, após golpear o marido várias vezes, Ela e Ele caem no chão. A personagem feminina, então, dando seguimento aos atos de violência, abre o zíper das calças dEle e o *estupra*. Em seguida, golpeia o pênis dEle com um pedaço de madeira, deixando-o desacordado. Percebendo que o membro do esposo estava ereto, Ela o masturba, o que resulta em uma cena extremamente perturbadora em que Ele ejacula sangue. Para não deixá-lo fugir, Ela ainda perfura a perna dEle e a prende a um peso de metal.

Se, segundo Mulvey (1983), a manutenção do prazer visual masculino se dá, no cinema, de forma a amenizar a ameaça de castração de que a mulher é símbolo, temos, então, em *Anticristo*, a completa destruição desse regime. Na narrativa fílmica em questão, a figura da mulher não só não é erotizada, como também executa atos de violência sexual explícita – muito semelhantes ao que seria, de fato, uma castração – contra a personagem masculina, que é aquela figura com a qual o espectador masculino se identifica em termos representacionais.



Imagem 12: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 74:29-74:36.

Marco Abel, em “Violent Affect” (2007), procura analisar imagens de violência na literatura e no cinema em termos de *afecção* e *força*, isto é, dando o foco para as intensidades de tais imagens no que diz respeito à recepção por parte do espectador. Abel, inspirado pelo pensamento de Gilles Deleuze (1981), opõe o que ele chama de *affect*¹⁴ à representação, e afirma que esta, privilegiando os processos de significação – e, portanto, segundo o autor, sendo um instrumento de *mediação* entre as imagens violentas e algo que supostamente existiria *previamente* – não leva em conta como as imagens de violência operam e o que elas fazem *no corpo* de quem entra em contato com elas. A metodologia de Abel está mais interessada em debater, portanto, os efeitos políticos e ideológicos dessas representações de violência, e menos curiosa em relação ao que essas representações significam, justamente

¹⁴ “[...] affect is a ‘state of passional suspension in which [the body] exists more outside of itself, more in the abstracted action of the impinging thing and the abstracted context of that action, than within itself.’ (ABEL, 2007, p. 11).

porque a ideia de um *significado verdadeiro* envolve a pressuposição de um conceito de *verdade*, e, portanto, de uma atitude de julgamento da parte da crítica ou do crítico de cinema ou literatura.

Because of the assumption of established studies [...] that (violent) images are *representations* of something else, critical practice ends up, in one form or another, laying claim to what they believe to be a well-founded position of judgment. [...] Their goal is precisely to distinguish between good (just) and bad (unjust) copies and to maintain the ability to judge bad images (of violence) as a necessary and effective means to curb them and their alleged negative effects (behavioral or ideological). That is, such judgment always serves the implied purpose of drawing a line between the judging subject (the critic) and the judged object (the image, violent or otherwise). (ABEL, 2007, p. xii).

Ao apontar para um inevitável dualismo relacionado à análise representativa das imagens de violência, Abel estabelece uma provocação à própria crítica cinematográfica e literária, mesmo aquela que se pretende inovadora. Inevitavelmente, estamos presos a paradoxos consequentes da complexidade daquilo que é um objeto artístico elaborado enquanto *mosaico*. Abel, ainda, aponta para uma *ilusão* na qual os estudos baseados na representação estão calcados, que ele afirma ser um erro conceitual: o fato de se insinuar a existência de espaços e tempos em que a violência não esteja presente. Segundo Abel, esse tempo-espaço nunca existiu e nunca existirá, portanto, não há possibilidade de existência de um mundo sem imagens de violência – e, na medida em que a violência faz parte, de forma abrasadora, de nossa realidade, ignorá-la ou manipular sua imagem em termos representativos de forma a gerar uma mensagem moralizante é contraproducente em termos ideológico-revolucionários. Para Abel, portanto, questões éticas surgem quando uma plateia consegue sentir a violência da sensação, e esse potencial, por sua vez, tem influência no que diz respeito a uma *response-ability*, o que compreende como uma capacidade de responder crítica e eticamente a imagens violentas. Em outras palavras, quando se entra em contato com imagens de violência que realmente *afetam* nosso corpo, surge uma resposta que é anterior a qualquer racionalização ou subjetividade, e significa, segundo Abel, um potencial ético imprescindível no que diz respeito às ideologias em jogo em nossa sociedade.

Segundo o autor, imagens de violência são, por si só, violências. A partir do *encontro* entre as imagens de violência e uma crítica ou um crítico de arte, temos aquilo que Abel chama de *masocriticism*. Esse encontro, por sua vez, causa efeitos físicos desagradáveis no corpo daqueles que entram em contato com a imagem de violência, tudo isso enquanto um exercício de alteridade, no sentido em que, no momento da afecção, há um processo de

entrega de si mesmo ao Outro, um *tornar-se Outro*. Abel (2007), citando Deleuze (1981), afirma que o masoquismo em geral pressupõe sempre um acordo entre as partes, o que, em obras cinematográficas, por exemplo, pode ser evidenciado de várias formas, relacionadas às escolhas estéticas de quem dirige o filme. Em *Anticristo*, proponho que um dos acordos relacionados ao masoquismo do observador está na nomeação dos capítulos. Ao apresentar, por exemplo, um capítulo intitulado *Feminicídio*, fica claro que, no desenrolar da trama, a personagem feminina será assassinada por sua condição de mulher, além do destaque intencional para esse crime histórico. A *masocrítica*, então, concebida enquanto condição iminente de possibilidade de encontro com a violência (ABEL, 2007), não está ligada ao que nomeei como prazer visual (MULVEY, 1983), mas pressupõe um prazer masoquista.

[...] the masochist ‘waits for pleasure as something that is bound to be late, and expects pain as the condition that will finally ensure (both physically and morally) the advent of pleasure. He therefore postpones pleasure in expectation of the pain which will make gratification possible. The anxiety of the masochist divides therefore into an indefinite awaiting of pleasure and intense expectation of pain.’ (Masochism 71) (ABEL, 2007, p. 22).

Um dos recursos estéticos geradores de um *prazer masoquista* – motivador de expectativa em relação tanto à dor quanto ao prazer –, relacionado à narrativa fílmica, segundo Abel, é desacelerar as imagens em vez de acelerá-las. Em filmes pertencentes ao cinema narrativo tradicional, por exemplo, principalmente naqueles de ação, é possível perceber uma aceleração das imagens – de violência ou não –, bem como no que diz respeito aos filmes ditos comerciais contemporâneos. Em *Anticristo*, contudo, percebe-se uma intenção de desaceleração em relação à montagem, o que se verifica, de forma mais explícita, em *slow-motions* de cenas – o que não confere à narrativa uma atmosfera *calma*, e sim uma grande tensão –, mas também por outros recursos estilísticos. O *close-up*, enquanto recurso de desaceleração e foco, também é largamente utilizado por von Trier, e é especialmente relevante na cena em que a personagem feminina corta o seu próprio clitóris. A cena é mostrada com extremo realismo e duração arrastada, podendo causar reações físicas bastante desagradáveis na plateia.

A última cena de violência em *Anticristo* é aquela em que a personagem masculina, depois de conseguir se libertar do peso atrelado à sua perna, assassina sua esposa por meio de estrangulamento e, logo depois, a queima em uma fogueira. As imagens de violência na cena acontecem de forma lenta, com a câmera centrada quase o tempo todo nas expressões da personagem feminina, que, aos poucos, desfalece. Não há trilha sonora e a iluminação é

focalizada no rosto dEla. Esses elementos, então, criam uma atmosfera de extremo desconforto, aproximando o espectador daquilo que seria uma situação de morte. O feminicídio em questão cria condições para uma resposta instantânea de horror e repulsa da parte de quem observa a narrativa, podendo servir a propósitos éticos, como, por exemplo, a conscientização em relação à banalização da violência contra a mulher e aos feminicídios do passado e do presente.

As cenas finais são esteticamente semelhantes às do Prólogo: da mesma forma que estas, as cenas do Epílogo acontecem ao som de *Lascia ch'io pianga*, ópera de Rinaldo (1711), e com imagens em preto e branco. A personagem masculina, após assassinar e queimar sua companheira na fogueira, caminha cambaleante pela floresta, afastando-se da casa de campo do Éden. Ele se alimenta de frutas silvestres e olha com cumplicidade para os Três Mendigos – a raposa, o cervo e o corvo –, que aparecem em meio à vegetação. Em dado momento, Ele percebe algo se aproximando: por todos os lados, espectros de mulheres com os rostos borrados caminham em direção contrária ao Éden. É possível interpretar essas mulheres enquanto representações daquelas que foram, no passado, executadas por bruxaria. As *irmãs*¹⁵ caminham rumo ao que parece ser a sua *liberdade*, como se estivessem presas à floresta até então.



Imagem 13: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 97:54.

¹⁵ Em vários momentos da narrativa, a personagem feminina menciona *as irmãs*, que seriam espíritos das mulheres ligadas às forças da natureza.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lascia ch'io pianga
Mia cruda sorte,
E che sospiri la libertà!

Il duolo infranga
Queste ritorte
De miei martiri
Sol per pietà,
De miei martiri
Sol per pietà.¹⁶

“Lascia ch'io pianga”, ópera de *Rinaldo*, Handel

Na citação acima, vemos parte da ópera de *Rinaldo* (1711), composta por Handel, que integra, isoladamente, a trilha sonora de *Anticristo*, presente no Prólogo e no Epílogo. A escolha do diretor por uma única música a formar a trilha, segundo minha interpretação, não se trata apenas de minimalismo estético, mas indica que aquilo que está expresso pela ópera em questão é parte significativa para a leitura do filme, fazendo parte da diegese. O eu-lírico pede que lhe deixem chorar seu destino cruel para que, assim, consiga alcançar a liberdade. Se compararmos essas palavras ao desenrolar da narrativa de *Anticristo*, é possível fazer uma associação direta com a dor da personagem feminina, impedida de sofrer seu luto em paz e, portanto, de superar seu trauma. O trauma da personagem feminina é expresso por meio de sintomas corporais relacionados à repetição do ato sexual, que se torna cada vez mais violento e, somado aos efeitos do *tratamento psicológico* executado pelo marido, cria uma situação de *descontrole* por parte dEla, que realiza muitos atos de violência em relação a Ele e a si mesma. Apesar de toda a violência cometida por Ela, a personagem masculina, depois que se liberta do peso atrelado à sua perna, executa sua esposa e a queima na fogueira, tal qual acontecia com aquelas mulheres acusadas de *bruxaria*.

Do ponto de vista coletivo, há a possibilidade de identificação de um trauma histórico em *Anticristo*. Ele, ao cometer um feminicídio sob condições muito semelhantes àsquelas da caça às bruxas, repete um gesto que funciona como símbolo dos genocídios femininos ao longo dos séculos. Proponho, então, que a história se repete simbolicamente como sintoma de

¹⁶ Deixe-me chorar / Meu destino cruel, / E que suspira pela liberdade! / A dor quebra / Estas cadeias / de meus mártírios, / só por piedade!

algo que não foi superado de forma coletiva pela sociedade. A superação do trauma se dá por muitas vias, e, no caso do trauma histórico, é significativo o papel da memória coletiva (CARUTH, 1995). Nos registros escritos da história, porém, não consta informação suficiente acerca do genocídio de mulheres acusadas de bruxaria.

A caça às bruxas aparece raramente na história do proletariado. Até hoje, continua sendo um dos fenômenos menos estudados na história da Europa [...]. O fato de que a maior parte das vítimas, na Europa, tenham sido mulheres camponesas talvez possa explicar o motivo da indiferença dos historiadores com relação a tal genocídio; uma indiferença que beira a cumplicidade, já que a eliminação das bruxas das páginas da história contribuiu para banalizar sua eliminação física na fogueira, sugerindo que foi um fenômeno com um significado menor, quando não uma questão de folclore. Inclusive, os estudiosos da caça às bruxas (no passado eram quase exclusivamente homens) foram frequentemente dignos herdeiros dos demonólogos do século XVI. Ainda que deplorassem o extermínio das bruxas, muitos insistiram em retratá-las como tolas miseráveis, que sofriam com alucinações. Desta maneira, sua perseguição poderia ser explicada como um processo de “terapia social”, que serviu para reforçar a coesão amistosa (Midelfort, 1972, p. 3), ou poderia ser descrita em termos médicos como um “pânico”, uma “loucura”, uma “epidemia”, todas caracterizações que tiram a culpa dos caçadores das bruxas e despolitizam seus crimes. (FEDERICI, 2004, p. 293-294)

A banalização da violência e do assassinato de mulheres é, de fato, uma realidade ainda hoje. A partir da observação de veículos da mídia, tomamos conhecimento, quase que diariamente, de casos de feminicídio. Segundo dados da OMS e da Escola de Higiene e Medicina Tropical de Londres, a situação mais comum em casos de feminicídio é aquela em que homens assassinam suas parceiras ou ex-parceiras, configurando aquilo que se nomeia *feminicídio íntimo* (STÖCKL, 2013): 35% de todos os assassinatos de mulheres no mundo são cometidos por um parceiro próximo. Mesmo com a espetacularização da violência por parte da mídia – principalmente por parte dos meios televisivos –, há pouquíssima reflexão social em relação às causas de tal ato. As imagens cruas de violência e a própria temática do feminicídio – ressalto novamente a importância da nomeação do terceiro capítulo (*Desespero: Feminicídio*) –, em *Anticristo*, indicam a possibilidade de reverter esse cenário ao convocar a espectadora ou o espectador do filme a uma atitude responsiva instantânea, bem como a preencher significados ausentes na narrativa. Ou seja, Lars von Trier, ao construir uma narrativa fílmica complexamente organizada e com poucas *resoluções* narrativas, cria condições para o lançamento de um olhar crítico – e criador de sentidos – em relação a um passado histórico de extermínio, violência e terror associado às mulheres, que, ainda hoje, sofrem os efeitos remanescentes tanto dos feminicídios sofridos quanto do seu apagamento da

história. Com este trabalho, portanto, pretendo, também, contribuir para o resgate da memória coletiva de um grupo socialmente ultrajado ao longo da história.



Imagem 14: Captura de tela de “Anticristo”, minutos 95:15-95:44.

Na imagem acima, vemos a transição do momento logo após o assassinato dEla – *Capítulo Quatro: Os Três Mendigos* – para o *Epílogo*. No centro, está a árvore do Éden – que, segundo a personagem feminina, possuía uma *personalidade estranha*¹⁷ –, pela qual Ele passa, andando com a ajuda de um pedaço de madeira. É significativa a presença destacada de imagens de corpos nus sob a terra logo após o momento da queima do cadáver da personagem feminina. Esses corpos podem ser, de acordo com a minha leitura, referência àquelas mulheres *sem rosto* que passam por Ele no *Epílogo*, indo embora do Éden. É possível interpretar, então, que a morte dEla serve para libertar tais *espíritos*, que estavam, presume-se, *presos* naquele solo. Dessa forma, a figura dEla pode ser, de fato, aproximada a uma espécie de *Anti-Cristo*: antônima daquele que é a deidade principal do Cristianismo, Ela se mostra redentora de outras mulheres que, como Ela, carregaram o estigma de seu sexo e, justamente por causa dele, morreram assassinadas. Não sustento que há uma simetria na oposição entre a figura dEla e a de Cristo, tampouco acredito que a figura de Jesus seja a causa ou mesmo a representação de todos os males causados pelas religiões judaico-cristãs, mas não se pode ignorar a proximidade de suas trajetórias, enquanto redutores e objetos de sacrifício.

¹⁷ A cena em que Ela faz esse comentário acontece no *Capítulo Um: Sofrimento*.



Imagem 15: Captura de tela de “Anticristo”, segundos 00:13.

Ela, enquanto *Anti-Cristo*, é representada, como já foi dito neste trabalho, como aspecto sombrio da natureza e, portanto, aproximada à imagem da *escuridão*, há muito malfadada enquanto análoga ao mal e ao mistério. De acordo com as bases epistemológicas da sociedade ocidental (MERCHANT, 1989), portanto, a *natureza selvagem* encarnada pela personagem feminina seria considerada assustadora. Detendo-me por um instante no detalhe dessa questão, questiono: por quê? O que faz da escuridão e do mistério assustadores? Seria esse medo, assim como o suposto pavor da castração, formulado por sujeitos do conhecimento – marcadamente masculinos – em prol da manutenção de determinada ordem social? Hélène Cixous, em seu artigo *The Laugh of Medusa* (1975), reflete sobre a escrita feminina enquanto *território escuro* e misterioso – tal qual a nossa sexualidade, segundo a autora –, fazendo uma analogia ao mito de Medusa. Como a maior parte dos mitos, o de Medusa apresenta muitas versões, com alguns pontos em comum entre si. O principal deles é o fato de o poder de Medusa residir em seu olhar (SCHMIDT, 2008). Ao olhar para alguém, ela o transformaria em pedra. Isso, porém, de acordo com aquilo que diziam as Sirenas.

Too bad for them if they fall apart upon discovering that women aren't men, or that the mother doesn't have one. But isn't this fear convenient for them? Wouldn't the worst be, isn't the worst, in truth, that women aren't castrated, that they have only to stop listening to the Sirens (for the Sirens were men) for history to change its meaning? You only have to look at the Medusa straight on to see her. And she's not deadly. She's beautiful and she's laughing. [...] Men say that there are two unrepresentable things: death and the feminine sex. That's because they need

femininity to be associated with death; it's the jitters that gives them a hard-on! For themselves! They need to be afraid of us. (CIXOUS, 1976, p. 885).

Meu ponto ao trazer o mito de Medusa para a discussão nas considerações finais de meu trabalho está relacionado com a minha posição enquanto espectadora de *Anticristo*, filme dirigido por um sujeito masculino. Esse lugar ativo de espectadora, de acordo com a minha perspectiva, corresponde à posição de quem, por meio do olhar, pode desestabilizar processos de significação habituais em relação a objetos artísticos, o que resulta na *petrificação* daquilo que já está estabilizado e legitimado – o olhar masculino –, e no *movimento* e *desorganização* de sistemas de significação pré-estabelecidos. Outro motivo para a evocação da figura de Medusa se fundamenta na minha agência enquanto mulher que escreve e, portanto, produz sentidos, afirmando-me enquanto sujeito. Não ouvir as Sirenas é, para mim, não basear minha interpretação de *Anticristo* nos binarismos de nossa cultura, é agir ativamente em relação ao objeto artístico que *me afeta*, e, principalmente, assumir a escuridão e o mistério presentes nos processos de interpretação da narrativa em questão, aceitando que não há – nem deve haver – *coerência* ou *clareza* naquilo que se compreende por mulher.

A emergência e o reconhecimento cultural da figura da mulher como sujeito do conhecimento e autora da palavra constituem a mais longa e pacífica das revoluções na história da humanidade e traz, no seu bojo, um deslocamento na ordem da episteme ocidental de tal dimensão que só se equivaleria a uma segunda queda do paraíso, particularmente em termos de um gesto definitivo e irrevogável de insurreição e insubordinação à lei do Pai ou à ordem simbólica da cultura, como colocaria a psicanálise. [...] A pergunta “quem somos nós, as mulheres?” é ainda e talvez será (*sic*), uma pergunta sem resposta. Mas o que importa é que as mulheres estão explorando uma diversidade de alternativas e ensaiando uma miríade de respostas e, nesse processo, estão desorganizando o arquivo monumental da cultura. (SCHMIDT, 2008).

Enquanto a mulher ocupa o lugar dito obscuro na cultura patriarcal, é possível saber muito sobre o que pensa o Homem. Seu conteúdo é facilmente acessível, pois está explicitamente expresso em nossa cultura, na qual eles exercem papéis de legitimadores. O ponto de vista daquelas que são compreendidas enquanto mulheres, portanto, é ironicamente privilegiado quando pensamos em termos de geração de novas leituras para objetos da cultura.

Por fim, gostaria de fazer algumas considerações sobre o desafio de escrever sobre um tema tão caro e pessoal para mim. Em vários momentos, durante a construção deste trabalho, parei a escrita e olhei-me no espelho. Ação cotidiana. Não é porque escrevo sobre a mulher como imagem que reflito sobre a minha imagem refletida. É a partir desse ato tão corriqueiro para mim que, há muito tempo de minha existência, penso no que sinto ao olhar-me nesse

objeto, e como se dá esse olhar – “Sou eu quem olha?” “O que vejo sou eu?”. A reflexão teórica, portanto, surgiu como suporte para uma das experiências mais primordiais que tenho neste mundo – perceber-me enquanto imagem. Outras mulheres muito provavelmente não têm a mesma experiência que eu, por isso, enfatizo novamente o caráter pessoal de grande parte de minha reflexão neste trabalho, sem nenhuma pretensão de *generalizar*. Quando falo da experiência no corpo de mulher, falo do *meu* corpo de mulher, mas muitas outras mulheres podem se identificar. Mulheres completamente diferentes de mim. A complexidade da diversidade em ser Outro e também *uma* é o que colore ser mulher. É algo que pode servir para aliviar o fardo. Sou completamente diferente das mulheres que conheço e das que não conheço, mas compartilhamos muitas das linhas de uma mesma história.

REFERÊNCIAS

ABEL, Marco. *Violent Affect: literature, cinema, and critique after representation*. London and Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2007.

BAL, Mieke. Reading the gaze: the construction of gender in 'Rembrandt'. In: MELVILLE, S; READINGS, B. (Ed.). *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, 1995.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 62-63.

BEAUVOIR, Simone. Introdução. In: *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. p. 16-17.

BERGER, John. *Ways of Seeing*. UK: Penguin Books, 1972.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*: contendo o antigo e o novo testamento. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

CARUTH, Cathy. *Trauma: explorations in memory*. Baltimore: JHU Press, 1995.

CIXOUS, Hélène. The laugh of the Medusa. In: *Signs: journal of women in culture and society*, v. 1, n. 4. 1976. p. 875-893.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução Roberto Machado (coordenação). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DWORKIN, Andrea. The Herstory. In: *Woman Hating*. New York: Plume, 1974.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. [S.l.]: Coletivo Sycorax, 2004.

FRENCH, Marilyn. *Beyond Power*. New York: Summit Books, 1985.

HEKMAN, Susan J. *Gender and Knowledge: elements of a postmodern feminism*. Boston: Northeastern University Press, 1992.

KAPLAN, Ann. O olhar é masculino? In: *A Mulher e o Cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KRAMER, H; SPENGER, J. *O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2014.

LAURETIS, Teresa de. *Alice Doesn't*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antakly de; PEDRO, Vanessa. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 2, p. 343-350, 2005.

MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: women, ecology and the scientific revolution*. New York: HarperOne, 1989.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edição Graal: Embrafilme, 1983.

MURARO, Rose. Breve introdução histórica. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2014.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2007.

PIRES, Valéria. Lilith: a Lua Negra. In: *Lilith e Eva*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2008.

SCHMIDT, Rita Terezinha. O fim da inocência: das medusas de ontem e de hoje. **Signo**, Santa Cruz do Sul, ago. 2008.

STÖCKL, Heidi et al. The global prevalence of intimate partner homicide: a systematic review. **Lancet**, London, v. 382, n. 9895, p.859-865, 7 set. 2013. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/23791474>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VON TRIER, Lars. **Anticristo**. [Filme – DVD]. Produção de: Meta Louise Foldager, Direção e roteiro de Lars von Trier. 2009. 1 DVD, 109 min. color, son.

WILSHIRE, Donna. Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento. In: BORDO, Susan; JAGGAR, Alison (Orgs.). *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.